Proto-performance e inicios del Arte de Acción en el Uruguay. (1961 -1985)

(actualizada)



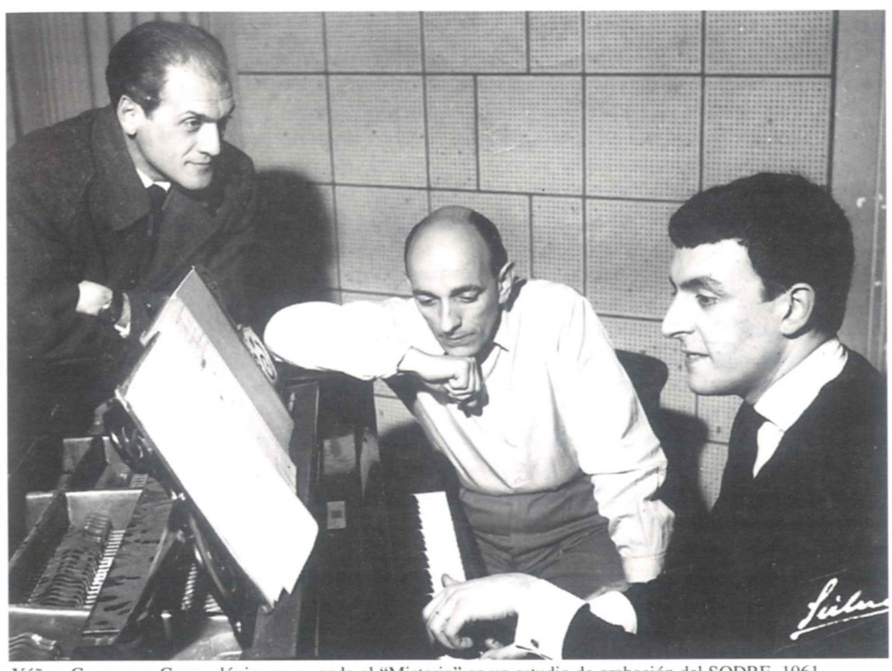
Juan Angel Italiano

"Estamos fastidiosamente citando hechos de la misma especie,
i haciendo por imitación, lo que otros hicieron por ignorancia,
para probar que hemos estudiado bien la historia" (sic)

Simón Rodríguez - 1828

La conciente utilización del cuerpo como eje en la elaboración de la idea, de que toda acción humana es poseedora de sentido (performance) puede ser rastreada en el Uruguay a principios de los sesenta, momento en que comienzan experiencias multidisciplinarias, se desarrollan los primeros happenings e instalaciones que proponen la participación del espectador. Mencionaré una sucinta introducción a artistas uruguayos y a su obra, realizada en el país o no, que de uno u otro modo cimentaron a la performance como una práctica artística con valor propio. La presente investigación toma nota de catálogos, reseñas de exposiciones, discos, VHS y DVD´s, obituarios, artículos publicados en diarios, revistas, Webs de autor y blogs. Además, charlas y entrevistas con algunos de los involucrados y fragmentos de libros que de forma general tocan el asunto. No existe un trabajo específico profundo y documentado sobre el tema, esta monografía, resume una aproximación a la génesis de la performance y el arte de acción en el Uruguay, desde la década del 60 (que supone el desarrollo del conceptualismo en América Latina) pasando por 1973 año en que se produce un golpe de estado en Uruguay, en donde las restricciones en las libertades individuales, la persecución y la censura ejercida por el Estado, terminan repercutiendo en la producción cultural, por lo que el fermental desarrollo de las nuevas corrientes experimentales y de vanguardia, ven en este período cercenada su producción. Igualmente en ese entorno agresivo, se encuentra la manera de seguir creando. Este trabajo culmina en el año 1985, el punto que marca el retorno del país al sistema democrático.

La primera manifestación en el sentido de la proto- performance, aparece en el Opus magno del compositor Luis Campodónico (Montevideo, 1931 – París, 1973) *"Misterio del hombre solo"*. Su elaboración llevó desde 1952 a su estreno en 1961. Campodónico, además de su trabajo como compositor inserto en las



Yáñez, Carrasco y Campodónico ensayando el "Misterio" en un estudio de grabación del SODRE, 1961.

corrientes de música contemporánea, era pianista, docente musicólogo y escritor. En este último campo, el crítico Ángel Rama lo incluyó en 1966 en una antología de “raros”. Esta pieza en particular es una ambiciosa concepción de obra integral o multimedia. Poesía, teatro, danza, luces, pantomima, recitados, canto, música, cinta magnética pregrabada y metrónomo amplificado son parte de una composición que combina instrumentos en vivo, acción teatral y recursos electroacústicos, por primera vez en el país (Paraskevaídis, 1999). El autor incluye en el programa de mano del estreno de la obra (28 de Octubre de 1961, Auditorio del SODRE) el siguiente texto: *“¿Qué es un misterio? Una obra, no de teatro o para el teatro, sino* ***en teatro****, donde texto, acción, música, decorado (o situación espacial) y luces, alternan, uno tras otro (o con otro) compartiendo sucesivamente el hilo conductor y se originan en una concepción total, totalizadora, salidos de una misma mano. Una obra cuyos personajes son no sólo actores, los cantantes mimos (coro) y las bailarinas, sino también la música y las luces. O si se prefiere, donde cada uno de ellos es* ***instrumento****”*. (1)

María Teresa Vila (Montevideo, 1931 - 2009) (esposa de Carlos Carvhalo, quién fue el encargado de la escenografía de “Misterio del hombre solo”) fue una importante grabadora y pintora durante mediados del 50 y mediados del 70. Entre 1958 y comienzos de los 60´s trabajó junto a su marido en bocetos y escenografías para teatro, ballet y ópera. Las experiencias en teatro la llevan a escribir sus primeros textos y a realizar el primer happening del que se tiene registro, en el año 1964, en la Galería U, narra Nelson Di Maggio (2004) en un artículo de la serie “Los olvidados”: “*Los happenings, que prefirió denominar "****acciones con tema****", nacieron de la experiencia escénica para convertirlos en un acto litúrgico. En Galería U del edificio Ciudadela, el público la acompañaba en un ritual que salía al exterior y en el Colegio de los Vascos, repartía paquetitos con textos para ser leídos.”* (2)

En el año 1966 Ernesto Bernardo Bergeret, Enrique del Campo, Bettina Camacho y Andrés Neumann son algunos de los responsables de organizar entre el 20 de Octubre y el 11 de Diciembre de ese año los llamados *“Conciertos Beat”*, cuatro series de recitales realizados en el Teatro Solís y el Teatro Odeón, baluartes del arte tradicional. En los mismos se incluían la participación de músicos que transitaban por la bossa nova, la “chanson” francesa, el tango de vanguardia, la música clásica y el incipiente beat.
Los números musicales se intercalaban con lecturas de poetas como Boris Vian o Cortázar, además se realizaban sketches y acciones de carácter performático, todo cuidadosamente acompañado por un excelente trabajo de iluminación y una cuidada puesta en escena. Algunas de las más recordadas acciones fueron por ejemplo, durante la inauguración del primer concierto: Bergeret entra al escenario (que sin el telón de fondo dejaba expuesta toda la utilería del teatro) con un estuche de guitarra del cual extrae un cráneo y con el brazo extendido declama: *“To beat or not to beat, that is the question”* , en otra acción el propio Bergeret aparece por un costado del escenario con un micrófono y un largo cable, camina hasta el centro del escenario, donde estaba una escalera de doble hoja abierta que llegaba hasta la iluminación, sube por ella y al llegar arriba comienza a descender por el otro lado, luego sigue caminando hasta el otro costado (siempre con el micrófono en la mano) y

recién allí lee un texto de Cortázar titulado "Instrucciones para subir una escalera". Son recordadas las participaciones de Antonio Nuñez, el mejor violinista joven en ese entonces del Uruguay, por ejemplo en el Solís, entra al escenario dentro de un ataúd cerrado, del cual sale de un salto empuñando el violín, tocando Bach, para luego volver nuevamente al ataúd y ser retirado en una oscura procesión, en otra ocasión, en el Teatro Odeón, ingresa en una estruendosa moto desde el fondo de la platea, para subir al escenario, tocar una pieza clásica y retirarse nuevamente en la motocicleta encendida. También cabría mencionar a un cuarteto de vientos de la orquesta del SODRE interpretando Mozart, mientras tomaban mate y con camisetas de fútbol bajo el frac. El desarrollo de este tipo de acciones absolutamente surrealistas, intercaladas entre los espectáculos musicales fue de uso corriente durante los seis espectáculos realizados a fines de 1966 (Peláez, 2002).

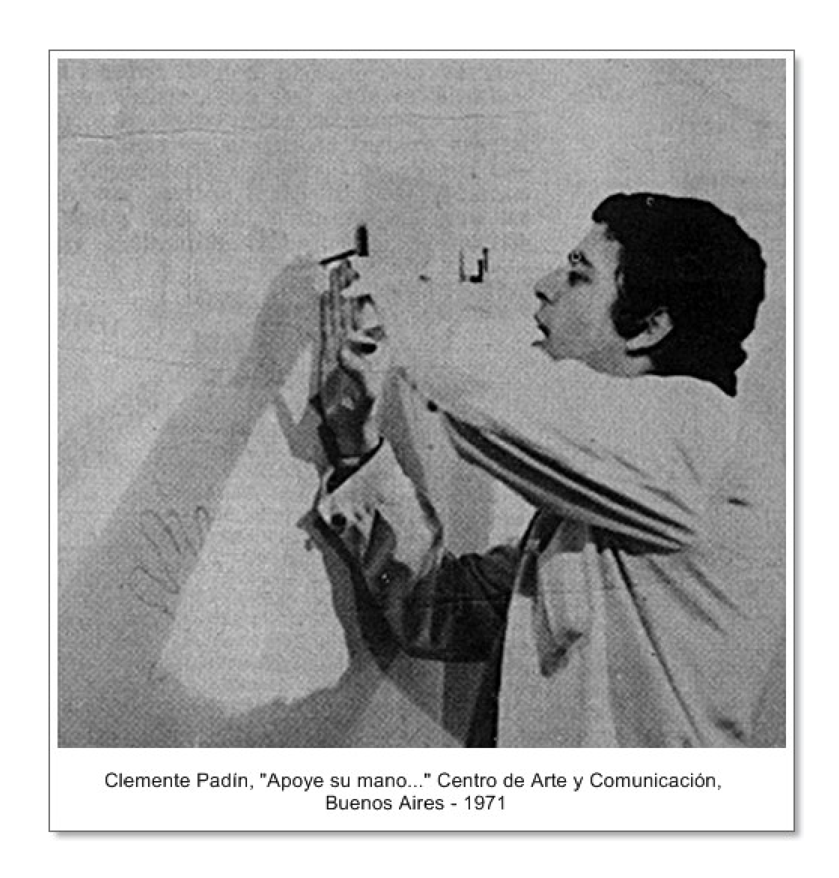
El 21 de Julio de 1969 comienza el primero de los 14 shows llamados *"Musicasiones"* divididos en cuatro ciclos que finalizaron el 22 de Noviembre de ese año. Organizados por el músico Eduardo Mateo y el también músico, actor, director, periodista y escritor Horacio Buscaglia (Montevideo, 1943 – 2006) quién fue el principal responsable de la organización no sólo de lo musical sino del montaje y la puesta del espectáculo. Al igual que los Conciertos Beat, se intercalaban músicas y bandas. Tango joven, jazz de vanguardia y un beat que ya se fusionaba con ritmos del Río de la Plata y que se cantaba en español, se alternaban con performances o textos pertenecientes en su mayoría a Buscaglia. El comienzo de la primer Musicación encuentra a Buscaglia al frente del escenario, delante de un micrófono, teniendo en su mano una serie de papeles a los cuales mira alternadamente con el público. Durante cinco minutos se desarrolla esta acción con total seriedad, hasta que de a poco la tensión de la audiencia se convierte en risa y allí, Buscaglia se da vuelta y comienza una banda a tocar. El comienzo de la cuarta Musicación también es antológico, ya que comienza con la proyección de una filmación en 16 mm. Cámara fija y a lo lejos en una playa, Mateo y Buscaglia conversan, de pronto Buscaglia comienza a correr hacia la cámara, mientras su figura comienza a crecer en la pantalla. Y cuando esta por llegar, pasa por el costado de la cámara, saliendo su figura del plano de la pantalla. En ese instante y por ese lado, aparece Buscaglia, vestido igual que en la filmación y llega a un micrófono y abre el show leyendo un poema (Peláez, 2002).

En Diciembre de 1965, sale a luz en número 0 de la revista *"Los Huevos del Plata"* que publicó 16 números hasta 1969. Es una propuesta contra el stablishment crítico literario monopolizado por la *"generación del 45"*. Esta publicación estuvo dirigida por Clemente Padín, acompañado entre otros por Juan J. Linares, Héctor Paz, Horacio Buscaglia y Gastón Ciarlo. Esta revista trabajaba principalmente sobre las nuevas poéticas. Entre 1969 y 1971 Clemente Padín (Lascano, 1939) desarrolla un proyecto editorial más personal, una revista ensamblada llamada *"Ovum 10".* Contaba con un variado núcleo de colaboradores en el exterior, dando lugar en la misma a trabajos de creación y teóricos, vinculados a la vanguardia y comprometidos con la realidad sociopolítica de aquel entonces. No sólo proponía la lectura sino también la interacción con el lector, como en el número 2 de "Ovum 10" donde aparece una fotografía de un hombre de espaldas completamente desnudo (Horacio

Buscaglia) y un alfiler adjuntado a la hoja. El texto proponía la siguiente acción: *"Tome el alfiler y pinche con saña en los lugares más sensibles de la imagen, encienda un cigarro y luego de soplarle el humo en la cara, apáguelo en su espalda, enchufe la picana que usted sin duda posee y recorra con ella el cuerpo de la víctima (previamente extienda toallitas mojadas para que la electricidad circule mejor) por último, escúpale y sáltele encima. Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado".* (3)


INSTRUCCIONES. — Tome el alfiler y pinche con saña en los lugares más sensibles de la imagen, encienda un cigarro y luego de soplarle el humo en la cara, apáguelo en su espalda, enchufe la picana que Ud. sin duda posee y recorra con ella el cuerpo de la víctima (previamente extienda toallitas mojadas para que la electricidad circule mejor), por último escúpale y sáltele encima. Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado.

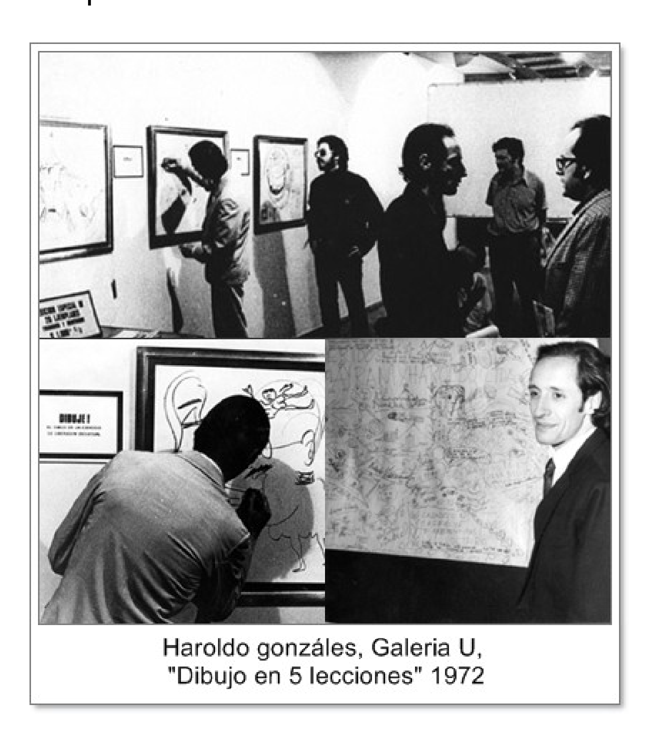
Clemente Padín es sin duda pionero en investigación y elaboración de trabajos prácticos y teóricos en torno a la performance en el Uruguay y si bien se le considera un creador multifacético, su trabajo consistente y continuo como performer, ha hecho que ésta se imponga como una disciplina artística en el país. Su primera performance data en 1970, en el Hall de la Universidad y su título fue: *"La poesía debe ser hecha por todos"*, realizada en el marco de la



Clemente Padín, "Apoye su mano..." Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires - 1971

Exposición de Ediciones de Vanguardia, organizada por “Ovum 10” y la Fundación de Cultura Universitaria. La obra buscaba integrar diferentes lenguajes en un solo tipo de expresión, conseguir la participación de los espectadores en la construcción de la obra de arte, en un proceso de transformación permanente (Bentancur, 2005).

Haroldo Gonzáles (Montevideo, 1941) es un artista que siempre trabajo en diferentes disciplinas. El dibujo, la pintura, el grabado, los audiovisuales y las instalaciones han sido parte de su obra. En diciembre de 1972 expone por



Haroldo gonzáles, Galeria U, "Dibujo en 5 lecciones" 1972

primera vez en la Galería U, una obra llamada “Dibujo en 5 lecciones”, pieza referencial del autor, es un audiovisual acompañado de un pequeño manual, de paneles en blanco y elementos para dibujar en función interactiva a partir de propuestas dadas. *“Una propuesta directa a la participación del espectador”*

Ernesto Vila (Montevideo, 1936) artista plástico, en el año 1965 viaja a Francia y allí integra el *“Taller Montevideo”* con quienes desarrolla la obra evolutiva llamada *“Cronus”* que entre 1969 y 1970, se proyecta como un gran mural cinético que integra acrílico, aluminio, motores, desarrollando un proceso investigativo, incluyendo personas en la integración de la obra.

Luis Camnitzer (Lübeck, 1937) emigra a Uruguay en 1939, es grabador, dibujante que desarrolló su obra dentro del campo conceptual, realizó instalaciones, como por ejemplo *“Living - comedor”* en 1968 en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en la que se construía un espacio habitacional



Luis Camnitzer: "Living comedor" -
"El paisaje como actitud"

solamente con palabras colocadas en el piso y paredes. “Puerta”, “mesa”, “alfombra”, “ventana”, el autor cuenta que el público caminaba sobre la palabra “alfombra” y alrededor de la palabra “mesa”. También entre 1973 y 1979 realizo una serie de fotografías, tal vez la más conocida *“El paisaje como actitud”* (1979) en la que aparece un primer plano horizontal de su rostro, que está poblado por pequeños animales, casas y árboles. Este tipo de trabajo fue

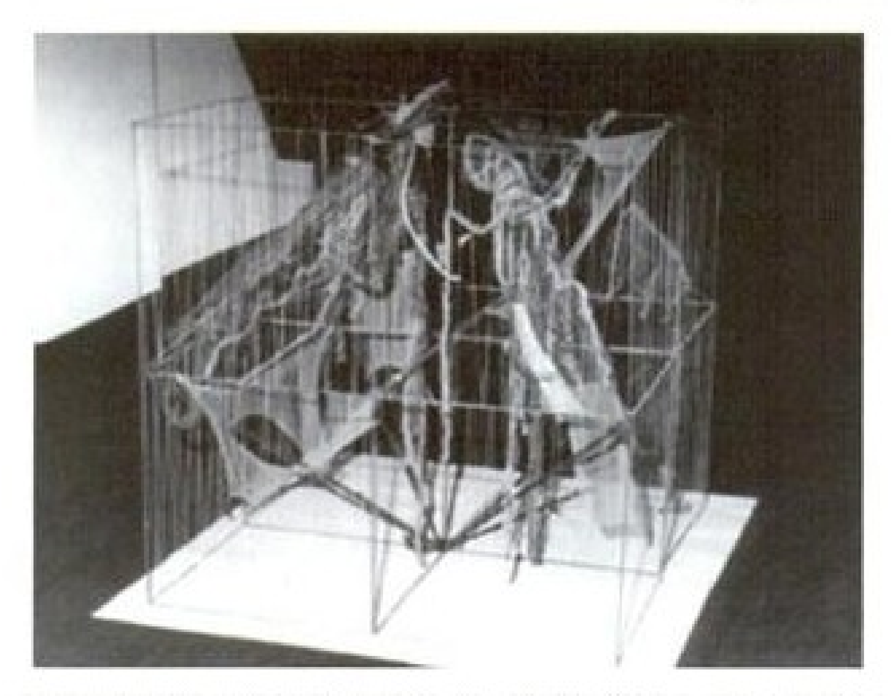
definido por el artista español Nel Amaro, como *"Fotoacción"*, la performance realizada para ser fotografiada.

El 27 de Junio de 1973 se instaló en el Uruguay una dictadura cívico militar, el entonces presidente Juan María Bordaberry disolvió las Cámaras de Senadores y Representantes con el apoyo de las Fuerzas Armadas, creó un Consejo de Estado con funciones legislativas constituyentes y de contralor administrativo, restringió la libertad de pensamiento y facultó a las fuerzas armadas y policiales para asegurar la prestación interrumpida de los servicios públicos. Esto se desarrolla hasta el 25 de noviembre de 1984, que se realizan las primeras elecciones luego del golpe de estado y llevarían a la asunción del presidente Julio María Sanguinetti y el retorno a la democracia el 1º de Marzo de 1985.
Durante estos doce años, un gran número de artistas se fueron del país, otros estuvieron detenidos, y aún recuperada su libertad en este período, se les prohibió ejercer su arte. La censura de espectáculos, obras, libros fue constante. Organismos Estatales fueron diseñados específicamente para el contralor y el ejercicio de la censura en todo lo que refiriera a la comunicación no sólo periodística sino cultural también. Como por ejemplo la DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas), la DNII (Dirección Nacional de Información e Inteligencia), diferentes reparticiones en la enseñanza, las intendencias, inclusive se extendían permisos o contralores en las seccionales policiales. A modo de ejemplo:
"HORA 19.15' Constancia de notificación a la Directora de la 17 Feria Nacional de Libros y Grabados. Dando cumplimiento a lo ordenado por el titular de este departamento y de acuerdo a los directivas. del Sr Director un Oficial procedió a notificar a la Directora de la 17a Feria Nacional de Libros y Grabados, Srta. Nancy Bacelo (con constancias), que podrían continuar con el programa de espectáculos, no pudiendo intervenir en ellos Luis Gaspar Apotheloz Gnocchi (con constancias.); Rosa Carmen Pampillón Pérez (con constancias); el conjunto "Los Peyrou"; Eduardo Schinca; Roberto Fontana; Nelly Coitiño (sic); Beatriz Massons y Alberto Candeau, todos ellos con anotaciones. Consultada respecto a las motivaciones por las cuales no fueron informados los nombres y el programa para el día 29 de los corrientes, contesta que se debió a que la participación de los mismos no estaba confirmada; así mismo se le hizo notar la consecuencia de un mas estricto control sobre los temas u obras a interpretar por los artistas autorizados a fin de evitar todo tipo de problemas a posteriori.
Horas 00.00' Constancia de control de la Feria Nacional de Libros y Grabados
A la hora indicada finalizó el servicio en la 17º Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías, sin novedad.
DNII - Dep. 2 Parte de novedades diarias, memorándum operacional nº 355, segunda quincena de Diciembre 1976". (4)

La Facultad de Bellas Artes fue cerrada y desmantelada durante todo este período. La censura y la auto-censura tienen un peso fundamental en el desarrollo de la cultura uruguaya de esos años. La performance así como las demás prácticas en el campo conceptual habían tomado en Latinoamérica un claro partido por las causas sociales, (Tucumán Arde, Topicalismo) por lo tanto, su desarrollo en la región y en el Uruguay, se vio severamente restringido. La

Cultura, como trinchera contra la dictadura, se cerró alrededor de formas más populares como el teatro y la música, las nuevas prácticas artísticas, durante este período se vieron limitadas por la censura oficial y la incomprensión de la resistencia popular, que se volcaba a formas de comprensión más directa y de contenidos político-partidarios.

Aún así, las nuevas formas se refugian en un círculo auto referencial, durante este período se reúnen en espacios vinculadas al mainstream cultural. El público a quien están dirigidas las obras, es especializado y está acostumbrado al consumo de dichos trabajos. El cuerpo y la figura humana adquieren en este período el uso metáforico de los ausentes / desaparecidos. La casi clandestinidad va de la mano de lo efímero (Los Otros, figuras humanas dibujas en la arena de la playa Pocitos, 1983) lo opresivo, los espacios pequeños, las formas entrelazadas con alambres (Lacy Duarte, *"Los Mantis",* 1983, *"Ellos"*, 1985; Gustavo Wojciechowski, *"1,2,3,4, serie 4 muñecas y etc"*, 1985) , son algunos de los recursos utilizados (Larnaudie, 2005).



Lacy Duarte (Mataojo, Salto, 1937). *Los Mantis*, alambre, lana, algodón, nylon, 1 × 1 × 1 m, V Encuentro de Tapicería, Montevideo, 1982.

Se desarrollan pequeñas agrupaciones que trabajan en forma colectiva. La performance, la instalación u otras prácticas conceptuales interdisciplinarias marcan su accionar. Algunos de estos grupos fueron Los Otros, Octaedro, Axioma o Retinas.

El grupo Octaedro estaba compuesto entre otros por Abel Rezzano, Gabriel Galli, Carlos Aramburu, Fernando Álvarez Cozzi, Miguel Lussheimer y Carlos Barea. En el año 1980 montan una instalación en la Alianza Uruguay - Estados Unidos, esta estaba compuesta por cuatro siluetas (muñecos de hule rellenos de polyfon) sin rostro sentado formando una cruz. En cada cabeza de esos muñecos se proyectaban rostros de personas anónimas por medio de



Grupo "Octaedro" Alianza Uruguay - Estados Unidos, 1980

diapositivas. Detrás de cada muñeco había un panel negro que cerraba el espacio. De otro lado de esos paneles había fotos de situaciones cotidianas en donde esos muñecos aparecían. También habían textos de filósofos famosos en donde se hablaba del ser y su situación en el mundo contemporáneo. En otro panel muy largo se documentaba todo el proceso creativo de la instalación (Cooltivarte, 2012).

Peluffo Linares (2006), relata la siguiente performance realizada en Setiembre de 1982 en los exteriores del Museo Nacional de Artes Visuales: "*dos hombres encapuchados (debajo de la capucha negra llevaban sus bocas selladas por una leuco-cinta) eran "entrevistados" por una mujer con el cuerpo y el rostro cubiertos de gasas blancas. Esta intervención establecía, por primera vez en los años ochenta, un vínculo con los happenings de los sesenta, aunque ahora el discurso no se desentendía de sus significados como solía suceder en aquella "performática abierta" —basada más en el shock situacional que en la teatralidad reflexiva—, sino que, por el contrario, se asumía explícitamente como alegoría en términos literales: "El trabajo propone una lectura crítica de la tarea periodística […]. Rodeados por la parafernalia de la reproducción (grabador, xerox, cine, fotografía) elaboramos este trabajo como una reflexión sobre las posibilidades de comunicación […]. El lugar elegido, frente al Museo, no es por casualidad: el arte nuevo frente al arte institucionalizado". Es destacable la estrategia de buscar el amparo de un entorno museal para dejar constancia de que no se trataba de un acto político, sino de un acto "artístico".* Esta acción llamada *"Entrevista"* fue concebida y actuada por Mercedes Sayagués Areco junto con los artistas Kepekian y Cardoso. En el 82, el grupo *"Los Otros"* montan en el baño del taller de Zina Fernández una instalación, iluminada por velas, en el que se encuentran una cantidad de zapatos de

diferente tipo, todos pintados de blanco, allí se podía entrar de a uno y cerrando la puerta (Larnaudie, 2005).

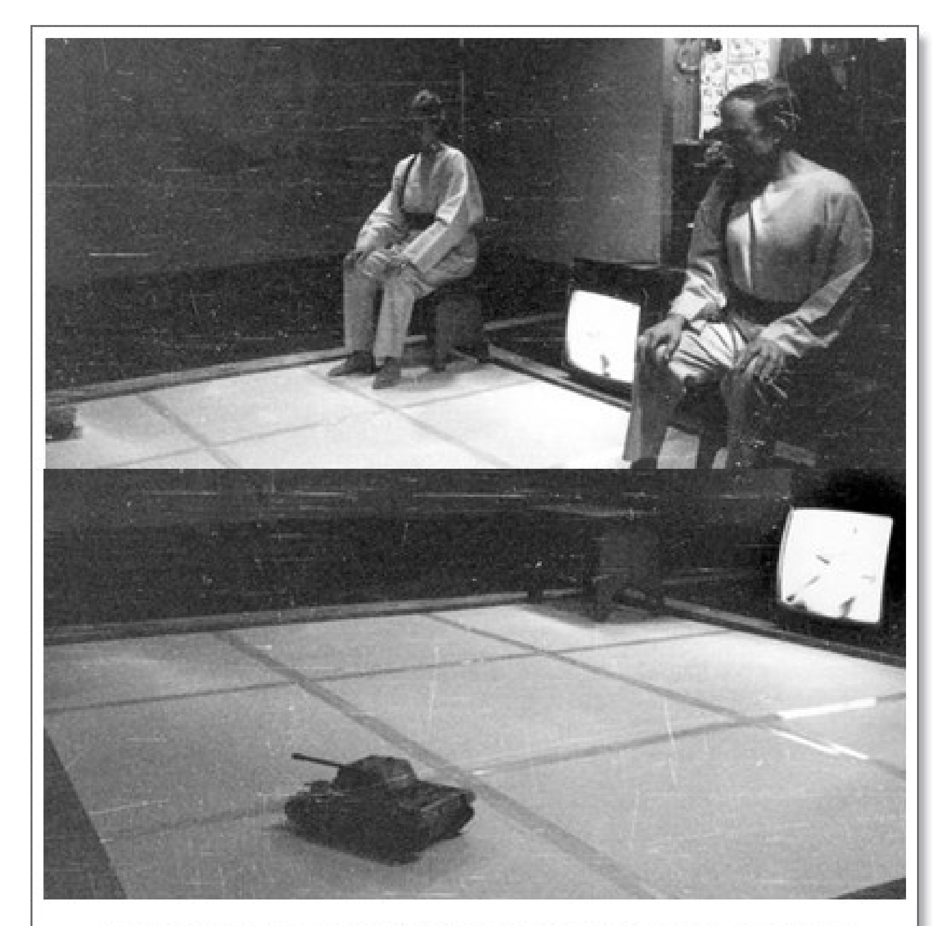
Peluffo (2006) relata otra acción llevada a cabo en 1983 en la Galería del Notariado, un guión concebido y dirigido por Nelbia Romero (Durazno, 1938) con la participación de Fernando Condon, Carlos Da Silveira, Carlos Etchegoyen, Cristina Martínez, Ronaldo Lena, Helena Rodríguez y Claudia Sambarino bajo la dirección de Nancy Bacelo (Batlle y Ordoñez, 1931 – Montevideo, 2007), la acción fue una instalación -ambientación llamada *"Salsipuedes",* los integrantes provenían de la plástica, la música, la fotografía y la danza. *"Como no se podían decir ciertas cosas, tomé un tema histórico. Me proponía vincular un genocidio étnico con el de ese momento, el ideológico."* (Romero, 1983 citada en Larnaudie, 2005).



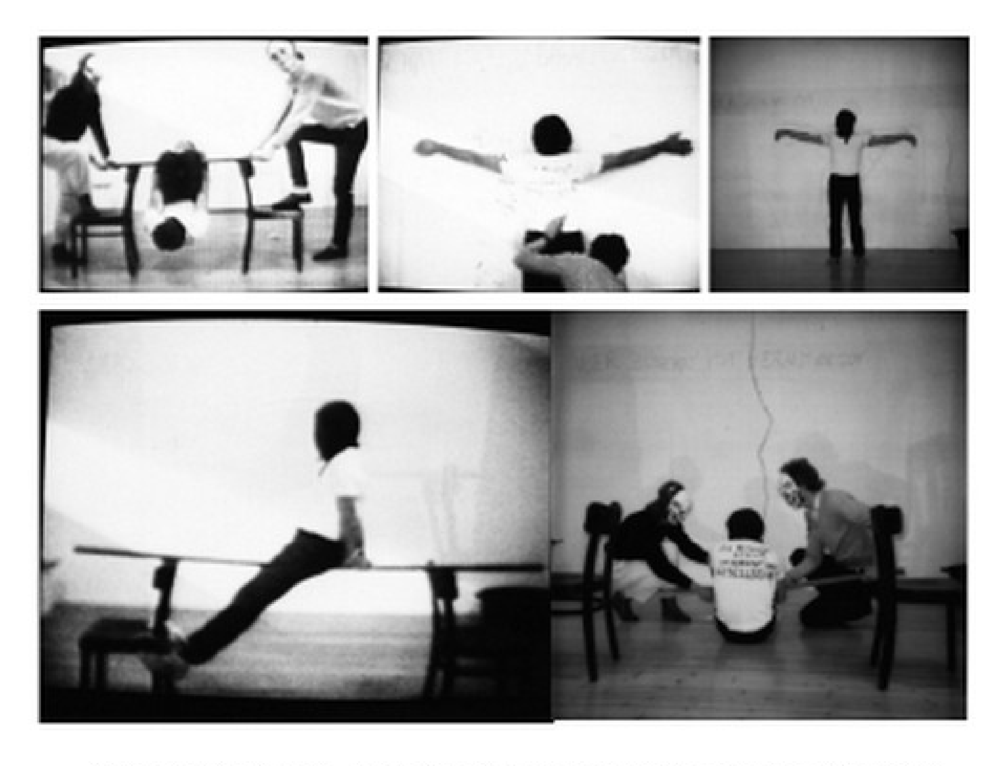
Grupo "Retinas" - "Parábolas del entrevero" 1985

En 1985 el grupo *"Retinas"* conformado por Cristina Casabó, Marianela Montaldo, Carmen Catalá, Sita Muehlhein, Laura Severi e Ingrid Ahlig realizan la primera intervención textil urbana en la Plaza Ingeniero Fabini, llamada *"Parábolas del Entrevero"* para el VI Encuentro de Arte Textil. (Gómez, 2006)

Entre 1975 y 1980 comienza una relación creativa entre Fernando Álvarez Cozzi (Montevideo, 1953) (quién venía experimentando la filmación en 8 mm) y los bailarines / coreógrafos Julia Gadé y José Claudio. Realizan una serie de filmaciones en 16 mm y luego en 1982 comienzan a experimentar en el formato video. Se recuerda entre otros el trabajo *"Performance para dos actores, video*


Julia Gadé y José Claudio, "Performance para dos actores, video y juguete mecánico" (1983).

y juguete mecánico" (1983). Realizada en la vidriera del Mercado de los Artesanos y que contenía fragmentos del texto obligatorio en la enseñanza secundaria *"Manual de Educación Moral y Cívica"* y grabaciones de marchas militares. Además es la primera vez que incorporan el objeto televisor en una videoperformance. O también la instalación de Álvarez Cozzi ese mismo año, en la Galería Ciudadela, llamada *"Obra fallida"* que consistía en 3000 bolas de papel con la figura de un soldado de juguete impresa. Entre el 82 y 1987 se conforma un grupo de trabajo que incluye a Clemente Padín y a Eduardo Acosta Bentos (Montevideo, 1951) que provenía de la plástica, la fotografía y el arte conceptual, quienes crearían a partir de 1988 el *"NUVA"* (Núcleo Uruguayo de Videoarte).
Los trabajos desarrollados por los integrantes transitaban por la videodanza y la video performance. Tanto el registro y posterior edición como la realización performática creada para su registro como audiovisual. Caben destacar dentro de este período marcado por el fin de la dictadura, el video registro *"Por el arte y por la paz"* (1984) de Clemente Padín, performance realizada en Alemania, junto a Najda van Ghelgue y Volker Hammann en la Galería DAAD de Berlín Occidental, en el que denuncia las prácticas represivas y la tortura de la



Clemente Padín, registro "Por el arte y por la paz" (1984)

dictadura uruguaya. En este período también Acosta Bentos realiza una serie de videos junto a Fernando Álvarez Cozzi, donde lo performático es una parte fundamental de los mismos. *"Nueve metros cúbicos"* (1984) en el que el actor Julio Calcagno improvisa sobre los diferentes estados de ánimo, de un detenido en dictadura, encerrado en aislamiento en un pequeño ambiente.



Julio Calcagno "Nueve metros cúbicos" 1984

“Cronopios” (1984) de la que Aguerre (2007) reseña: *“un homenaje a Julio Cortázar, cuya voz se escucha al principio para pasar luego a un inquietante tictac de reloj junto a descargas de armas y una radio que no termina de sintonizar, banda sonora que acompaña imágenes de individuos que yacen en el piso, tapados por blancas sábanas, cuerpos desnudos y siluetas de cuerpos ausentes”* (p. 16). *“Nueve mil metros”* (1984) en la que recorren caminando la ciudad, con la cámara de video escondida en un bolso. Y *“Síndrome de Estado”* (1985) en la que se cuestionan la situación política y social referente al estado de facto y sus consecuencias, nuevamente junto al actor Julio Calcagno.

Bravo (2007) señala que entre los años 1982 y 1994, funcionó el sello editorial *“Ediciones de Uno”*, un grupo de poetas jóvenes, que renuevan la escritura de ese entonces. La gráfica y el cuidado en cada una de sus publicaciones le dieron un sello propio. Pero una de sus características fundamentales, fue su manifiesta voluntad de llevar los textos a la puesta oral, en cuidadas presentaciones, que por lo general buscaban sitios no oficializados por la literatura. Si bien en este período de estudio que cierra en 1985, las puestas escénicas llevadas por el grupo no trascienden más que una puesta oral polifónica y paródica, cabe señalar que a partir de 1986, algunos de los referentes de *“Ediciones de Uno”* se convirtieron en generadores de espectáculos multimedia, incorporando danza, música, video y performance, en sus diversas presentaciones. En este sentido se destacan las figuras de Héctor Bardanca (Montevideo, 1954), Luis Bravo (Montevideo, 1957) y Gustavo Wojciechowski (Montevideo, 1956).

Jorge Lazaroff (Montevideo, 1950 - 1989) músico, docente, crítico, fue uno de los músicos populares más originales, durante el período dictatorial, su obra compleja, en una permanente búsqueda de innovar sin perder de vista las temáticas y las críticas a la sociedad del momento, es una marca en su obra. En el año 1982, lanza su segundo trabajo discográfico solista titulado: *“Dos”*.



Jorge Lazaroff, fragmento del film "Dos" 1982

Encontramos recursos completamente atípicos. Guitarras con cuerdas flojas o clips enganchados en el encordado. Tanques percutidos, sonidos de papel rasgado, apretarse la nariz al cantar, la inclusión de relatos de corte futbolísticos, niños cantores de lotería o avisos publicitarios en medio de sus canciones, son algunos de los recursos utilizados en este disco. Pero lo que nos compete, es la presentación que realiza en la Alianza Francesa, para la que convoca al cineasta Eloy Yerle. Realizan la producción de un documento proyectable en 8 mm, junto Eduardo Correa en la dirección. El audiovisual (que es la filmación de Lazaroff) se proyectaba en el escenario y el músico conversaba, tocaba e interactuaba consigo mismo, un interesante experimento dónde la frontera de lo real / virtual, se difuminaba (Pilar, 2010).

Para finalizar haré mención a lo que propone Luis Camnitzer en su libro *“Didáctica de la liberación, arte conceptualista latinoamericano”*, en el capítulo 6, donde realiza un planteo, que ya desde 1969 venía argumentando. El mismo consiste en ver las primeras acciones del grupo guerrillero urbano uruguayo “Tupamaros” (1965 – 1972) como plausibles de ser analizadas como fenómenos estéticos. Sus argumentos se basan en la coexistencia en paralelo con el movimiento artístico conceptual en la región. “Tucumán Arde” (1968) que es descrito por Juan Renzi como: *“una obra de concepción y realización colectiva y multidisciplinaria que se montó en noviembre de 1968 en las sedes de la “CGT de los Argentinos” de Rosario y Buenos Aires. La hicieron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas, de ambas ciudades, que se proponían crear un fenómeno cultural de características políticas que excediera los cauces habituales de las vanguardias que ellos mismos practicaban.”* (5) Al mismo tiempo y en el mismo año, en Brasil surge el movimiento “Topicalia”. Sobre este movimiento dice Luis Hermoza: *“La provocación fue para los tropicalistas su principal forma de ataque. Se impusieron como misión replantear las estructuras culturales y artísticas del Brasil de entonces para refigurar otras acordes con los tiempos que corrían. Para eso tendrían que*

destruir las anteriores estructuras, es decir, sus contemporáneas, acabar con ellas, para, de esta forma, volver a levantar otras nuevas, sobre los cimientos que aquellas estructuras dejasen: un proceso de deconstrucción cultural." (6)

Camnitzer escribe que la línea que separa al arte de la política fue tocada desde sus zonas respectivas, por eventos como Tucumán Arde desde el arte y por las acciones tupamaras desde la guerrilla, entendida esta por Camnitzer como un fenómeno político.

Las afirmaciones de Camnitzer chocan primero con que nadie del movimiento Tupamaro, revindico jamás dicha finalidad. Estas acciones fueron pensadas como actividades de propaganda por la organización guerrillera. La propia idiosincrasia de la agrupación, le dio características propias en el continente. Movilizada principalmente dentro del espacio urbano, con integrantes de familias acomodadas, muchos de sus integrantes pertenecían además a la comunidad artística o tenían acceso a los bienes culturales. Aquí tal vez, siguiendo la mirada de Camnitzer, podríamos afirmar, que las acciones de propaganda, fueron pensadas no sólo desde el punto funcional, sino también desde un ángulo que incluía otro mensaje subyacente.

Teoría controversial propuesta por Camnitzer, pero cuando vemos algunos de los ejemplos citados, podríamos creer que lo conceptual y lo performático formó parte en algunas de estas acciones. El robo de un camión con alimentos, que luego fueron repartidos cerca de la Navidad en un barrio muy carenciado. Ocupación de cines para proyectar diapositivas o la ocupación de radios, algunas durante partidos de futbol, para intercalar sus proclamas. O la recordada caja, dejada en la Feria de Libros y Grabados en 1969, activada por un reloj y resortes, que lanzo a los paseantes presentes una lluvia de volantes. La colocación de carteles sobre las bocas de las alcantarillas con frases como:



Fig. 6.3 Tupamaros, *Cloaca minada*, 1972. Recorte de prensa.

"Cloaca minada" son solo algunos de los ejemplos citados (Camnitzer, 2008). Pero además, desde el otro lado de la ecuación guerrilleros / militares, en el libro de Aldo Marchesi *"El Uruguay inventado"* (2001) el autor realiza un estudio sobre el discurso del Estado dictatorial (1973 - 1984) sobre temáticas no convencionales de la agenda política. Analiza el trabajo de la DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas) que no sólo realizo un trabajo de censura, como ya vimos anteriormente, sino que además, desde el punto de vista de Camnitzer diríamos, se esforzó también por acercarse desde su



Portada del libro: *Uruguay 1973-1981, Paz y Futuro*, Dinarp, 1981.

espacio, a la línea que separa arte / política. Los documentales, el cine de ficción, el estimulo y edición de libros de investigación, discos, los informativos para cine, los comunicados de prensa firmados por las FFAA, la revalorización de un pasado histórico heroico, el deporte, las mega obras y grandes monumentos. Los grandes actos y desfiles, casi *"performáticos"* con soldados y escolares, la fotografía y el constante uso de frases y slogans en la prensa, parecen, ahora sí, completar la visión y afirmar el echo de que: ***la primer trinchera siempre esta cavada en el campo cultural.***

Post scriptum.

Marco el año 1961 como inicio de esta monografía, año en que se estrena la primera obra de carácter multimedia en el país, de la que se tiene noticia y que está fielmente documentada. Además esa década es fundamental para el desarrollo del conceptualismo en América Latina. Es una década en que se afianzan las primeras experiencias (que luego se denominaron performances) que organizara John Cage en el *"Black Mountain College"* en 1952. La situación política internacional y en especial en el continente, marcaron diferencias sustanciales con el conceptualismo producido por el mainstream hegemónico de las metrópolis. La radicalidad política y las neo vanguardias generaron un caldo de cultivo original en la región, de la que no estuvo exenta la producción local. El desarrollo de las artes de acción se dio cuasi en simultáneo, a movimientos europeos o norteamericanos e inclusive hay con anterioridad, eventos o artistas aislados encaminados en propuestas similares, que luego se teorizarían como *"action art"* por críticos de las metrópolis, lo que finalmente les dará el derecho a la *"paternidad"* de dichas prácticas. (Escribió Vanessa Place en su brillante y sarcástico artículo "Conceptualismo global" del 2012: "*Soy norteamericana. Así, es mi destino manifiesto poder llegar tarde a la escena y tomar el crédito de cualquier victoria subsecuente*.") El *"Gutai"* (1955) japonés, o el movimiento *"CoBrA"* (1948)(Países Bajos / Escandinavia) son también precedentes importantes, y a su vez todos terminan abrevando en las escenificaciones dadaísta del *"Cabaret Voltaire"*.

Pero volviendo al Uruguay y a las proto-performances, sin olvidar que no generaron un movimiento, pero sí una actitud, contracultural al *"stablishment"* impuesto por el maniqueísmo ideológico ilustrado, no se puede dejar de mencionar tres casos anteriores a este período de estudio, uno acaecido en 1904, otro en 1931 y el último en 1949. El primero es producto de una figura icónica en este campo: Roberto De Las Carreras (Montevideo, 1875 -1963). Al respecto dice Rama (1967): *"el poeta debe transformar su vida en un espectáculo fabuloso, tenazmente original y disonante, para ofrecerlo agresivamente a sus contemporáneos, el poeta será actor de si mismo"* (p. 9). En el mismo trabajo se describe a Roberto de las Carreras como *"el portaestandarte del "amor libre" según una confusa teoría de los libertarios del siglo XIX que este dandy del 900 utilizó para conferir seriedad a sus apetencias de escándalo"* (p. 24). En 1904 Celia Rodríguez Larreta, esposa de Adolfo Latorre, mantiene una relación extramatrimonial con el joven abogado Luis Alberto de Herrera lo que provoca la separación del matrimonio. Por mediación de Teófilo Díaz, la pareja acepta una reconciliación, en un encuentro en el Hotel del Prado que resulta infortunado, porque Latorre mata allí a su esposa. Enterado Díaz, va al hotel y mata a su vez a Latorre, por lo que termina siendo internado en una casa de salud por el resto de su vida, por insanía mental. Herrera no interviene más en la historia. Pero durante el velatorio de Celia, en la casa de los padres, dónde se erige la capilla fúnebre (revistiendo las paredes de colgaduras negras y flores naturales) *"se abre paso entre la concurrencia Roberto de las Carreras, custodiado por dos de sus habituales secretarios. Llegado frente al féretro, comienza una declamación rítmica: "¡Yo te arrojo todas mis rosas helénicas, oh amante arrebatada a la gloria del beso! No se concibe que una mano sacrílega haya podido herirte. El ara de los dioses ha sido profanada y el Olimpo está triste" Se trata de la "Oración pagana", cuyas hojas va dejando caer sobre el féretro, a modo de homenaje póstumo, para luego retirarse solemnemente seguido de sus acólitos"* (pp. 31 – 32).

En segundo lugar, cabe mencionar una acción descrita por Riccardo Boglione, en uno de los epílogos de la reedición del libro *"Aliverti liquida"*, trabajo producto del colectivo "Troupe Estudiantil Ateniense". En el año 1931 luego de una exposición del *"Primer Grupo de Pintores Modernos Argentinos"* (Xul Solar, Horacio Butler, Norah Borges entre otros) realizada en Montevideo, los jóvenes estudiantes pergeñan la realización del "Salón de Harte Ateniense". Al decir de Boglione, la Troupe mantenía una postura *"ambigua: por un lado parecía sobrentender una tomada de pelo de "algo que pretendía contrabandear como arte", pero por el otro, quería amplificar el pequeño shock causado por los argentinos".* También cita a Víctor Soliño y dice que los Atenienses *"construyeron una especie de caricatura de la vanguardia, con brillantes acentos performáticos", "un grupo de esforzados luchadores rompía cajones, recortaba latas y anudaba sogas proporcionando material para los marcos de los cuadros", "la Troupe contrato, para los oídos de los visitantes, a la (pésima) banda de Francisco Piria para que no tocara otra cosa que "Mi bandera", repetitiva y obstinadamente "durante las dos horas previstas del concierto, mientras la estimulación olfativa se produjo con "Marinas" que hasta tenian olor a mejillones y todo"* (Boglione, 2012).

El último caso contiene menos dramatismo que el primero y menos humor que el segundo, pero provocó la indignación y el desasosiego del ambiente literario de Montevideo. Fue el recital realizado en la Asociación Cristiana de Jóvenes,

el 12 de Junio de 1949, por los jóvenes poetas Lucy Parrilla (Valladolid, 1925 – s/d) y Humberto Megget (Paysandú, 1926 – Montevideo, 1951). Ambos presentaban textos de sus primeros poemarios, *"La flor sin término"* y *"Nuevo sol partido"* respectivamente. Los asistentes tuvieron que escuchar a los autores leyendo "de espaldas" al público. En 1989 a través de una carta, Parrilla le cuenta al investigador Pablo Roca: *"Sin caras, sin gestos, los poemas llegarían puros, sin interferencia"* (Roca, 1991). Para sopesar el efecto producido entre la intelectualidad de aquél entonces, alcanza citar una carta que la poeta Idea Vilariño le enviara meses después a Megget: *"Debo confesarle que cuando me enteré de las circunstancias de su lectura en la Asociación Cristiana, pensé de usted lo peor que autorizan pensar los lados menos buenos de su persona."* (7)
Luego de la muerte de Megget, Vilariño reconocerá el valor de la obra de este autor, realizando un excelente prólogo a la reedición de *"Nuevo sol partido",* que publicara Banda Oriental en 1965.

Acciones provocativas con finalidad estética, llenan el anecdotario de la historia cultural uruguaya. Acciones donde el artista y su cuerpo son los principales protagonistas, merecen un estudio posterior a este trabajo. Sirva como adelanto recordar las poco difundidas fotos del poeta Julio Herrera y Reissig (amigo de Roberto de las Carreras) tomadas en 1906 por el fotógrafo José Adami, para una entrevista realizada por Juan José Soiza Reilly y publicadas en la revista argentina "Caras y Caretas" el 19 de Enero de 1907. (8)
En ellas aparece inyectándose una dosis de morfina o fumando cigarrillos de opio, según mencionan los pie de foto del artículo. La actitud meticulosamente descuidada para la posteridad, el gesto disonante, la acción chocante, la actitud que apela a la confrontación de los valores "aceptados", todo un verdadero ***testamento performático***.


El artista dándose inyecciones de morfina antes de escribir uno de sus más bellos poemas pastorales

Bibliografía.

Bravo, L. (2012) Doblando el medio siglo (1950). En Estuario editora (Ed.) *Voz y palabra, historia transversal de la poesía uruguaya (1950 – 1973)* (pp. 29 -41). Montevideo: Editor.
Camnitzer, L. (1986) *Luis Camnitzer Catálogo Museo Nacional de Artes Plásticas 1986.* Montevideo: MEC
Camnitzer, L. (2008) Los Tupamaros. En M. Fernández, H. Campanella, L. Blanco (Eds.) *Didáctica de la liberación, arte conceptualista latinoamericano*. (pp. 65-83) Montevideo: HUM
Boglione, R. (2012) Apto para vanguardia: contexto, pretexto y texto de Aliverti liquida. En G. Wojciechowski (Ed.) *Primer libro Neosensible de Letras Atenienses. Aliverti Liquida. Apto para señoritas.* (pp. 132–135) Montevideo: Yaugurú
Marchesi. A (2001) *El Uruguay inventado*. Montevideo: Trilce.
Larnaudie, O. (2005) Uruguay en dictadura. Imágenes de resistencia y memoria. En SXXI de España (Ed.) *Escritura, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 27 - 38). Madrid: Editores.
Padín, C. (2009) Performance. En G. Wojciechowski (Ed.) *40 Años de performances e intervenciones urbanas* (p.31) Montevideo: Yaugurú
Paraskevaídis, G. (1999) *Luis Campodónico, compositor*. Montevideo: Tacuabé.
Peláez, F. (2002) Del beat a la protesta beat. En A. Atienza (Ed.) *De las cuevas al Solís (tomo I)* (pp. 123-137) Montevideo: Perro Andaluz.
Peláez, F. (2002) Un 69 de Delfines y Candombe Beat. En A. Atienza (Ed.) *De las cuevas al Solís (tomo I)* (pp. 213-223) Montevideo: Perro Andaluz.
Rama, A. (1967) Prologo. En Arca (Ed.) *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas, Roberto de las Carreras* (pp. 7 – 46). Montevideo: Editor
Rocca, P. (1991) Humberto Megget, vanguardia viva. En: Banda Oriental (Ed.) *Obra completa de Humberto Megget*. Montevideo: Editor
Uruguay, Universidad de la República (2008) La dimensión cultural de la represión estatal. En UDELAR, CEIU, CSIC, FHCE (Eds). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de estado en Uruguay (1973-1985) Tomo II*. (pp.463-497). Montevideo: Editores.

Revistas.

Calt (1998) Dos negaciones que suman: Luis Camnitzer & Clemente Padín. *Café a la turca. 5*, 35 - 45

Catálogos.

Aguerre, E. (2007) *La condición video, 25 años de videoarte en Uruguay.* Montevideo: Centro Cultural de España.
Bentancur, P. (2005) La práctica como crítica. En P. Bentancur (Comp) *Clemente Padín, Catálogo Premio Figari 2005.* (pp. 13-53) Montevideo: Banco Central del Uruguay.

Padín, C. (2010) *La revuelta de los signos*. Buenos Aires: Document - Art

En línea.

Bravo, L. (2007) *Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación uruguaya de los 80*. Disponible en: http://www.aplu.org.uy/varios/Plenarias_Hu%E9rfanos,%20iconoclastas...L_Bravo.pdf
Cooltivarte (2012). *De los que se quedaron, entrevista Fernando Álvarez Cozzi, ex integrante de Octaedro.* Disponible en: http://www.cooltivarte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=697:de-los-que-se-quedaron-entrevista-fernando-alvarez-cozzi-ex-integrante-de-octaedro&catid=40:entrevistas&Itemid=426
Di Maggio, N. (2004) *Los olvidados (9): Vanguardista Teresa Vila.* Disponible en: http://agendarteboletindigital.blogspot.com/2009/07/maria-teresa-vila-1931-2-de-julio-2009.html
Gómez, J. (2008) *Del gobelino a las vanguardias*. Disponible en: http://www.redtextilia.org/php/detail.php?id_edicion=8&id_nota=42
Hermoza, L. *Tropicalia: la revuelta cultural de tres años*. Disponible en: http://www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_015.htm
Peluffo, L. *Uruguay post dictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo.* Disponible en: http://fronteraincierta.blogspot.com/2006/08/uruguay-posdictadura-poticas-y.html
Pilar (2010) *En febrero de este año Jorge Lazaroff hubiera cumplido 60 años.* Disponible en: http://articulos.artetodo.com/uruguay/20100809-22271-En-febrero-de-este-ano-Jorge-Lazaroff--hubiera-cumplido-60-anos-
Place, V. (2012) Global Conceptualisms. I am American. Disponible en: http://www.ubu.com/papers/place_global.html
Renzi, J. *Tucumán Arde.* Disponible en: http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf
Soiza, J. (1907) *Los martirios de un poeta aristócrata.* Disponible en: http://www.herrerayreissig.org/www.herrerayreissig.org/Caras_y_Caretas.html
Uruguay, UDELAR, Catálogo en línea. *Dos / Eloy Yerle*. Disponible en: http://164.73.14.10/pmb2/opac_css/index.php?lvl=author_see&id=476

Material de audio.

Padín, C. *Entrevista a Clemente Padín "Arte correo, poesía visual y performance"*. [grabación] realizada por Juan Angel Italiano en Montevideo, Julio 2004. 1 casete son. (45 min.) estéreo. Archivo personal del entrevistador.
Acosta, E. *Entrevista a Eduardo Acosta Bentos "Creador de su mundo y su obra"* [grabación] realizada por Juan Angel Italiano en Montevideo, agosto 2007. 2 archivos digitales son. (2 hs. 25 min.) estéreo. Archivo personal del entrevistador.

Notas.

(1) - Paraskevaídis, 1999, p. 98

(2) - Di Maggio, 2004, *Los olvidados (9)*
(3) - Ovum 10, nº 2, 1970, p. 3
(4) - UDELAR 2008, p. 470
(5) - Renzi, *Tucumán Arde*
(6) - Hermoza, *La revuelta de los tres años*.
(7) - Rocca, 1991, *Humberto Megget, una vanguardia viva*.
(8) – Soiza, 1907*, Los martirios de un poeta aristócrata.*

Agradecimientos para quienes de una u otra forma leyeron y comentaron, me acercaron material, sugirieron ideas y trabajaron en la corrección de esta monografía. Eduardo Acosta Bentos, Clemente Padín, Mariana Picart, Héctor Bardanca, y Ma. Fernanda Méndez.

Fotos de la tapa:
Julia Gadé y José Claudio. "*Performance para dos actores, video y juguete mecánico*" Mercado de los Artesanos (1983)
Eduardo Acosta Bentos "*Fotoacción*" (1977)
(Fotos: Eduardo Acosta Bentos)

Fotos interiores: bajadas de la web, sin detalles de autor.

"Proto-performance e inicios del Arte de Acción en el Uruguay. (1961 -1985)"
Monografía de Juan Angel Italiano presentada en la mesa redonda *"Situation artistique des pays à l'honneur à la RIAP 2012"* durante el *"Rencontre internationale d´art performance de Quebec"* llevado a cabo en el centro cultural *"Le Lieu",* Quebec, Canadá, el 9 de setiembre del 2012.

Ampliación de datos realizada el 5 de Marzo del 2013.